ROK III NR. 7 (21)

GAZETKA MUZYCZNA

WARSZAWA KWIECIEŃ 1939

«Fryderyk Chopin jest wieczystym przykładem, czym być może muzyka polska, a także jednym z najwyższych symboli zeuropeizowanej Polski—nie tracącej nic ze swych rasowych odrębności, a stojącej na najwyższym poziomie kultury europejskiej.»

KAROL SZYMANOWSKI

MUZYKA WSPÓŁCZESNA

Nazwą muzyki współczesnej obejmujemy utwory instrumentalne i wokalne mniej więcej ostatnich 30, 40 lat, przy czym nazwą tą nie określamy wszystkiego, co w tym okresie skomponowano, lecz jedynie te utwory, które są wyrazem nowych dążeń i prądów muzycznych, dążeń znajdujących się w reakcji do zasad i pojęć muzycznych, obowiązujących w w. XIX. W początkach bieżącego wieku, a zwłaszcza w latach powojennych, powstają we wszystkich dziedzinach życia kulturalnego dążenia do zmiany ustalonych prądów i zasad, do zrewidowania i odświeżenia pojęć, do stworzenia i wprowadzenia w życie nowych wartości. Dążenia te, które możnaby było nazwać rewolucyjnymi, znalazły swoje echo również i w sztuce, dając początek nowym prądom, mającym inne cele i inne środki niż sztuka epoki poprzedniej. Całość tych prądów określamy nazwą: sztuka współczesna.

Nieraz zdarza się słyszeć, zwłaszcza od osób starszych, że owa nowa sztuka polega na jakichś niezrozumiałych dziwactwach, że nie można jej nie tylko ocenić, lecz wogóle zrozumieć. Wysuwa się z tego wniosek, że wobec tego sztuka ta jest bez wartości, jest jakimś «zawracaniem w głowie», tworzonym przez artystów, którzy sami swoich dzieł nie rozumieją. Gdyby to jednak było prawdą, trudno byłoby zrozumieć, że istnieje aż tyle osób, które sztukę taką tworzą, a jeszcze więcej osób, które w sztuce tej znajdują upodobanie. Widocznie więc posiada ta sztuka pewne swoje wartości. Tajemnica zaś jej niezrozumienia i niepowodzenia wśród szerszego ogółu tkwi raczej w tym, że wartości te są nowe, że różnią się one od tych, do których się przyzwyczaili ludzie wychowani w innej epoce. Mamy tu do czynienia z rozwojem, bez którego nie może istnieć żadna sztuka, a w którym obserwujemy to zjawisko, iż szeroka publiczność nie nadąża za rozwojem sztuki tworzonej przez twórców, talentem i oryginalnością wyprzedzających swoją epokę. Przez jakiś więc czas sztuka ta jest przez szeroki ogół nierozumiana, nieraz niechętnie, a nawet wrogo przyjmowana. Właściwe jej zrozumienie następuje zazwyczaj dopiero wówczas, gdy ogół społeczeństwa w rozwoju swoim «dopędzi» owych twórców, co bardzo często występuje już po ich śmierci. Wtedy dzieła ich, w swoim czasie krytykowane a nawet wyszydzane, znajdują pełne zrozumienie i uznanie. Zjawisko to szczególnie często zdarzało się w dziejach muzyki. Warto przypomieć, iż największe dzieła powszechnie dziś uznanych kompozytorów jak np. Beethovena, Wagnera, a nawet Chopina, w swoim czasie były niezrozumiane, a nawet wyszydzane.

W naszych czasach tempo życia wzmogło się bardzo, przyśpieszył się również i rozwój kierunków artystycznych, stąd też rozdźwięk pomiędzy przodującymi muzykami, a szerokim

ogółem, zwłaszcza starszym pokoleniem, stał się większy niż w epokach poprzednich; stąd też nowa muzyka jest szczególnie trudna do zrozumienia dla tych, co się nią specjalnie nie interesują, nie starają się wniknąć w jej sens i istotę. Przystępując do słuchania utworów muzyki współczesnej przede wszystkim należy sobie uświadomić, iż musimy szukać w niej czego innego, niż szukamy w muzyce, na której ojcowie nasi i my wychowaliśmy się, a więc w muzyce romantycznej.

Rozwój i postęp w każdej sztuce polega na pozornym niszczeniu i przekształcaniu tego co stworzyła epoka poprzednia. Każdy prawdziwy i szczery artysta nie może być naśladowcą. Dążąc do własnej oryginalności mimowoli stara się on być możliwie najmniej podobnym do swoich poprzedników. Stąd — najostrzej zwraca się przeciw bezpośrednio poprzedzającej go epoce, co często zbiega się z nawrotem do epok znacznie dawniejszych. Mamy podobne zjawiska np. w historii literatury. Literatura klasyczna stawiała rozum na pierwszym miejscu, romantyczna — uczucie. Ale oto po romantyzmie przychodzi pozy-



KAROL SZYMANOWSKI

tywizm, który znowu rozumowi przywraca naczelne stanowisko. Mamy więc pozornie ciągłą zmianę celów. Powstaje stąd ideowa walka artystyczna, która wywiera wpływ na kształtowanie się nowych środków artystycznych, na wzbogacenie i wysubtelnienie metod artystycznych. Z zamiany więc takiej wypływa prawdziwy rozwój i postęp.

Podobnie i w muzyce współczesnej: występując z reakcją przeciw romantyzmowi, zwalcza ta muzyka to, co w romantyzmie było głównym celem: uczucie. Kompozytorzy muzyki współczesnej, w przeciwieństwie do romantyków, nie dążą do tego by słuchaczy wzruszyć swoją muzyką. Mają oni inne cele, podobne do klasyków: interesuje ich muzyka sama w sobie, nie to co ona wyraża, lecz to *jak* ona wyraża. Owe nawiązanie do klasycyzmu znajduje swój wyraz w takim chociażby fakcie, że kompozytorzy współcześni wskrzeszają dawne formy, zwłaszcza formy dawnych tańców z XVIII w. — jak Menuet, Gawot, Rigaudon i t. p. Klasyczność ta jest jednak tylko zewnętrzna. Środki muzyczne przy pomocy których tworzy się te tańce, dawne formy, są zupełnie nowe i oryginalne. Właśnie oryginalność środków stanowi główną trudność zrozumienia nowej muzyki. Wobec tego, iż punkt ciężkości — jak to wspomnieliśmy wyżej — położono na to, *jak* tę muzykę zrobiono, do tego «jak», a więc do sposobów, do środków przywiązuje się szczególną wagę, starając się wynaleść w tej dziedzinie coś zupełnie nowego. Zwrócono pod tym względem uwagę i na melodię i na rytm, szczególnie zaś na współbrzmienia dźwięków i ich barwę. Wydobycie z instrumentów niespotykanych dotąd odcieni brzmieniowych, stworzenie muzyki mieniącej się wszystkimi barwami, od najjaskrawszych do najsubtelniejszych, jest przede wszystkim zasługą kompozytorów francuskich, tak zwanych *impresionistów* (Debussy).

Świeżość środków osiągnięto również przez zwrócenie większej uwagi na rytm, wzbogacając i urozmaicając stosowane dotąd rytmy. Dążność ta wpłynęła m. in. na zamiłowanie kompozytorów współczesnych do form tanecznych narodów egzotycznych, zwłaszcza takich, które jak np. Hiszpania lub narody wschodnie, posiadają muzykę o charakterystycznym i oryginalnym rytmie.

Posługiwanie się melodiami i rytmami zaczerpniętymi z muzyki ludowej było bardzo częste i modne również i w epoce romantyzmu. Elementy ludowe odgrywają jednak w muzyce współczesnej inną rolę. Podczas gdy romantycy usiłowali wtłoczyć melodie ludowe w ramki ogólnie obowiązujących form i tonacyj, dawali tym melodiom szablonowy «ogólno-europejski» akompaniament, kompozytorzy współcześni w opracowaniu tych melodyj dążą do podkreślenia właśnie tego, co w nich jest najbardziej oryginalne i nie szablonowe, do pokazania tej muzyki w całej jej odrębności, posługując się przy tym wielkim bogactwem nowych środków muzycznych.

Muzyka współczesna stosuje chętnie śmiałe, dotąd nieużywane współbrzmienia i ich zestawienia. Dawniejszy podział współbrzmień na zgodne (konsonanse) i niezgodne (dysonanse) staje się nieistotnym. W muzyce współczesnej raczej t. zw. dysonanse stanowią podstawę współbrzmień, dają one większe możliwości w wynajdywaniu nowych środków wyrażania się muzycznego.

Ta krótka charakterystyka nie wyczerpuje całej różnorodności muzyki współczesnej; nie wystarcza do wyjaśnienia wszystkich tak nieraz różniących się między sobą współczesnych prądów muzycznych. Ustaliliśmy tu jedynie podstawowe ogólne założenia muzyki współczesnej.

Każdy nieomal naród dąży do stworzenia swojej własnej, oryginalnej sztuki. Nie wszystkim jednak narodom to

się udaje; niektóre posługują się gotowymi wzorami, wypracowanymi przez inne narody. W muzyce współczesnej największą rolę odegrali Rosjanie i Francuzi. Twórczość Strawińskiego i Prokofjewa, dwóch czołowych kompozytorów rosyjskich, wniosła wiele nowych i cennych pierwiastków do muzyki współczesnej. Strawiński stworzył szereg ciekawych i monumentalnych dzieł, opartych na tematyce ludowej; Prokofjew dał piękne wzory muzyki współczesnej o założeniach klasycznych.

Najwybitniejszym i najpopularniejszym kompozytorem współczesnej muzyki francuskiej jest Ravel, zmarły przed półtora rokiem. Zaczął on swoją działalność muzyczną jeszcze w końcu XIX w., będąc jednym z współtwórców szkoły impresjonistów. Przypomnijmy sobie, iż była to grupa muzyków, których głównym dążeniem było wzbogacenie kolorytu dźwiękowego, barwy muzycznej. Istotnie, w tej dziedzinie, zwłaszcza jeśli chodzi o muzykę na orkiestrę, był Ravel mistrzem niezrównanym. Będac zasadniczym przeciwnikiem sentymentu w muzyce, Ravel starał się nie wzruszać swoimi dziełami, lecz czarować ich precyzyjnym wykończeniem, subtelnym brzmieniem, przejrzystą budową. Cyzelował każdy utwór jak klejnot jaki, a w tej dbałości o nieskazitelność i jasność formy wzorami dla niego byli dawni klasycy francuscy. Obok kultu dla muzyki klasycznej odznaczał się Ravel szczególnym zamiłowaniem do ludowej muzyki hiszpańskiej. Wyrazem tego jest m. in. sławny jego utwór orkiestrowy — Bolero.

Karol Szymanowski, którego niedawno obchodziliśmy drugą rocznicę śmierci, był po Chopinie największym polskim kompozytorem, pierwszym, który od czasów Chopina zdobył tak wielkie uznanie na świecie. Zasługi jego dla muzyki polskiej są olbrzymie. Można powiedzieć, iż własną twórczością wprowadził on do Polski muzykę współczesną. I jeszcze więcej

cej: nie tylko zaszczepił naszej muzyce wszystkie nowe zdobycze Zachodu, ale również na tle tych zdobyczy *stworzył nowy, oryginalny muzyczny polski styl współczesny*. Pod tym względem szczególne znaczenie posiadają jego ostatnie utwory: Stabat Mater, Harnasie, IV Symfonia i Litania.

Mimo iż Szymanowski należał całkowicie do epoki współczesnej i tworzył muzykę nawskroś nowoczesną, pod jednym względem różnił się prawie od wszystkich innych kompozytorów współczesnych: nigdy nie zerwał z uczuciowością w muzyce. Chociaż w słowach i w pismach swoich zwalczał romantyzm — sam był niemal jedynym współczesnym romantykiem w muzyce. I to jest polskie!..

BALLADY CHOPINA

Wiele istnieje przypuszczeń i domysłów na temat Ballad Chopina. Pytano niejednokrotnie i dziś nieraz pytanie to powraca: co chciał Chopin wyrazić w tych czterech wielkich, monumentalnych poematach muzycznych, nazwanych przez niego balladami? Czy nie kryje się w tej muzyce jakaś treść poza muzyczna: jakieś wydarzenie, wypadek, jakieś konkretne przeżycie? Już sama nazwa — ballada, znana nam z poezji i literatury kieruje naszą myśl na opowiadanie o treści fantastycznej, bajecznej lub legendarnej. Nie jest to nazwa nowa. Spotykamy ją w poezji i w muzyce, ale w muzyce wokalnej czyli śpiewanej, już w wiekach średnich. Sławni rycerze - śpiewacy, zwani trubadurami, śpiewali w w. XII i XIII na zamkach i grodach, na słynnych rycerskich turniejach swoje ballady. Opiewali w nich waleczność bohaterów, czyny i przygody wybitnych mężów, sławili cnoty i piękno wybranych dam. Z południowej Francji ballady rozchodzą się na cały świat, a w w. XIII i XIV najbardziej zasłyną w Hiszpanii. Układ,

budowa tych piosenek jest nierówna, kapryśna, nie posiada jakiegoś niezmiennego wzoru, tak jak kapryśnym jest tekst ballad, ich treść. I tak, snują się ballady w tej formie, w tej postaci, w poezji i w muzyce po przez wieki aż do czasów romantyzmu, czyli do końca w. XVIII, jako przypomnienie dawnej rycerskiej poezji i muzyki. Ożyje ballada na nowo w romantyźmie. Ożywczymi dla niej sokami będzie teraz poezja ludowa, piosnka ludowa. Ballady romantyczne osnute są na wierzeniach i podaniach ludowych, treścią ich jest świat fantazji i bajki ludowej. Powstaje ich w epoce romantyzmu mnóstwo. Tworzą ballady poeci, np. Goethe, komponują pieśni balladowe muzycy, np. Schubert.

W r. 1822 ukazuje się w Wilnie mały tomik poezji, zatytułowany jako «Ballady i romanse», autorem tego tomiku był Adam Mickiewicz. Ukazanie się tych wierszy było dla poezji polskiej datą historyczną, przełomową. «Ballady i romanse» otworzyły nową polską poezję, otworzyły drzwi do nowego piękna. A króciutki dwuwiersz z ballady «Romantyczność» stał się hasłem nowej sztuki:

«Czucie i wiara silniej mówi do mnie,
Niż mędrca szkiełko i oko».

W kilkanaście lat potem ukażą się na obczyźnie, we Francji, Ballady Fryderyka Chopina. Będzie ich cztery. Ukazywać się one będą w pewnych odstępach czasu. I Ballady Chopina były dla świata artystycznego zupełnie czymś nowym, dotychczas w muzyce niespotykanym. Bo nie są to wszak pieśni, utwory wokalne, nie są one związane, jak to dotychczas było z żadnym tekstem poetyckim. Ballady Chopina są to wielkie poematy fortepianowe. «Każda z nich — powiada jeden z krytyków muzycznych — różni się zupełnie od swych towarzyszek, a wszystkie razem mają tylko jedną rzecz wspólną, mianowicie treść romantyczną i wzniosłe motywy. Chopin nie opo-

wiada w nich o czymś, czego istotnie doświadczył, ale o rzeczach niebywałych, powstałych w najskrytszych tajnikach jego duszy, co pożądał, wymarzył. Ballady zawierają z pewnością potężny element narodowych uczuć, palący ból z powodu klęsk ojczystego kraju».

Były próby wytłómaczenia Ballad Chopina po przez utwory poetyckie, niektórzy chcieli w nich widzieć nawet muzyczne «ilustracje» Ballad Mickiewicza. I tak np. 1-szą balladę g-moll zestawiano albo z «Dudziarzem», albo też z powieścią Wajdeloty z Konrada Wallenroda. Zapewne, można w tej muzyce o zmieniających się nastrojach i zmieniających się tematach muzycznych dopatrzyć się pewnej opisowości, można usłyszeć w niej swoiście pojęte opowiadanie o jakichś dziwnych wydarzeniach i wypadkach. Lecz są to wszystko domysły, zależne od usposobienia i fantazji słuchacza. Muzyka niezdolna wszak jest do opisywania konkretnych faktów i wydarzeń, światem jej jest świat nieuchwytnych uczuć i nastrojów. To też słusznie pisze Noskowski: «Jeżeli w poezji ballada jest opowieścią jakiegoś wydarzenia, zwykle tragicznie kończącego się, to i w balladach Chopina mistrz opisuje dźwiękami, niby żywym słowem, dzieje wypadku, niewątpliwie pełnego doniosłości, o zakończeniu smutnym, *dając słuchaczowi pole do wytłómaczenia treści według swoich upodobań i stosownie do stanu swej duszy.* W każdej z ballad czuć rozwijanie się stopniowe działania, przychodzi wreszcie katastrofa i wszystko potym roztapia się w bólu i tęsknocie».

Pierwsza Ballada g-moll rozpoczyna się zamyślonym, melancholijnym tematem, przechodzi następnie w nastrój pełen patosu, blasku i siły. Jest to swego rodzaju wielki rapsod muzyczny.

Druga Ballada F-dur jest genialnym zestawieniem prościutkiego, pełnego wdzięku, początkowego tematu o charakterze

piosenki ludowej, z burzliwymi, gwałtownymi motywami, ze śmiałymi i dysonansowymi współbrzmieniami. Niektórzy twierdzą, iż Chopin napisał tę balladę pod wpływem «Świtezianki» Mickiewicza. A sławny pianista rosyjski Rubinstein tak mówił o tej balladzie: «Czyż jest możliwym, żeby interpretator ballady nie odczuwał potrzeby obrazowania słuchaczom: nieszczęsnego losu polnego kwiatka, uniesionego przez silny wicher, deremnego oporu biednego kwiecia, burzliwej walki wichru, gorącego błagania kwiatka, którego łamie w końcu szalona potęga wichury. A parafraza? Kwiat polny to wiejska dziewczyna, a napastliwy wicher, to zakochany rycerz».

Czyż tylko w ten sposób można tę balladę rozumieć i odczuwać? O, nie! Każdy z nas może odnaleść w niej swoją własną treść i swoje własne uczucia.

Najczęściej grywaną i chyba najbardziej popularną jest trzecia Ballada As-dur. Wirtuozowska, błyskotliwa ma w sobie coś z wielkopańskiej dystynkcji. Noskowski pisał o tej balladzie, iż «Współcześni i bliżsi Chopinowi utrzymywali, że dzieło to ma być opowieścią Loreley, czemu można dać wiarę, wsłuchując się uważnie w ową cudowną melodię, pełną wdzięku i rozkołysania, a wabiącą i zalotną. Takim musiał być śpiew czarodziejki, siedzącej nad Renem i czatującej na nieostrożnego żeglarza, który urzeczony pieśnią zwodnicy, ginął w zdradzieckich falach rzeki. Utwierdza nas w tym przekonaniu całe rozwinięcie i wreszcie końcowe fortissimo, wyrażające jakby wykrzyknik triumfalny czarownicy po wtrąceniu nieszczęśliwej ofiary w toń śmiertelną».

Wprawdzie porównywanie między sobą ballad Chopina nie jest rzeczą istotną, każda bowiem z nich stanowi zamkniętą dla siebie całość, to jednak wydaje się, iż najpiękniejszą z pośród nich, najbardziej poetycką, jest Ballada czwarta f-mol. Nie wiadomo co w tym dziele bardziej podziwiać: — czy sub-

telną, delikatną tematykę, czy mistrzowskie opracowanie motywów muzycznych, czy genialne zestawienie nastrojów lirycznych z dramatycznymi, czy też ogólny nastrój tego dzieła? Wszystko w tej balladzie godne jest podziwu i wywołuje wielki zachwyt.

Do Ballad Chopina nie powinien słuchacz podchodzić z gotową już treścią poza muzyczną, z ustalonym raz na zawsze programem tego utworu, z łatwośćią bowiem odnajdzie w nich treść swoją własną. A czy to będą jakieś konkretne wypadki i obrazy, czy też jakieś nieuchwytne uczucia i nastroje, to już sprawa czysto osobista każdego słuchacza. Najważniejsze: piękno muzyki Chopina głęboko nas wzrusza.

FESTIWAL MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ W WARSZAWIE

Założone w r. 1922 w Salzburgu Miedzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej rok rocznie organizuje coraz to w innym kraju specjalne festiwale, poświęcone najnowszej twórczości muzycznej. Pozwalają one mniej więcej zorientować się w najnowszych kierunkach muzycznych i zapoznać się z utworami naogół mało znanych kompozytorów współczesnych różnych narodowości. Tego rodzaju festiwale są pod wieloma względami bardzo pouczającymi. Mogą one jednak przeciętnego laika muzycznego, a nawet amatora i zdezorientować, gdyż utwory wykonywane na tych festiwalach nie zawsze są z gatunku najlepszych: obok wartościowych i ciekawych wykonywane tu są i utwory bardzo przeciętne,a nieraz nawet wręcz brzydkie.

Tegoroczny festiwal muzyki współczesnej odbył się w Warszawie i w Krakowie w dn. 14 — 21 b. m. Organizacją jego zajęła się sekcja polska Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Należy z uznaniem podkreślić, iż organizatorzy tej wielkiej i trudnej imprezy muzycznej wywiązali się ze swego zadania nadzwyczaj dobrze. A mieli oni do przezwyciężenia mnóstwo trudności i wiele nagłych niespodzianek. Program festiwalu, za wyjątkiem jednego koncertu kameralnego i kilku drobnych zmian w poszczególnych koncertach, został wykonany. A był to program obfity: 2 wielkie koncerty symfoniczne, 2 wieczory kameralne, 1 koncert oratoryjny, koncert w kościele Maria-

ckim, wieczór śpiewu i tańców ludowych oraz przedstawienie baletowe. Jak na jeden tydzień — nie za mało!

Udział publiczności w imprezach festiwalowych nie był jednak zbyt wielki. Nowoczesna muzyka nie ma u nas wielu zwolenników, natomiast wojujących przeciwników — sporo. Nie można więc było liczyć na jakiś większy udział polskich słuchaczów, natomiast można było spodziewać się większego napływu gości zagranicznych. Tym czasem zagranica stanowczo nie dopisała. Z 26 sekcyj narodowych (26 państw), należących obecnie do T-stwa Muzyki współczesnej, przyjechało na festiwal do Warszawy tylko około 60 osób (a liczono na 400-500). Niewątpliwie, czasy obecne niezbyt zachęcająco wpływają do wyjazdów na festiwale muzyczne do krajów daleko położonych. I czyż można dziwić się, że nie przyjechali do Warszawy miłośnicy muzyki nowoczesnej np. z Argentyny, Kolumbii, Peru, Kuby, Stanów Zjednoczonych? Zresztą, po co szukać przykładów aż z tak daleka, kiedy np. Czesi «nie mogli» przyjechać, Niemcy i Włosi — również i t. d. i t. d.

Na festiwalu warszawsko-krakowskim wykonane były utwory kompozytorów współczesnych następujących państw: Hiszpanii, Anglii, Belgii, Jugosławii, Francji, Szwajcarii, Danii, Italii, Holandii, Japonii, Egiptu, Argentyny, Szwecji, Rumunii i Polski. Różne szerokości geograficzne, różne rasy i kultury, przemawiające językiem muzycznym. Niestety, wielkich i zasadniczych różnic w twórczości tych kompozytorów nie dało się jednak zbytnio zauważyć.

Jeśli zaś chodzi o muzykę polską, to z całą stanowczością należy stwierdzić, iż poziomem swoim górowała na festiwalu nad muzyką innych narodów. Błyskotliwa uwertura Szałowskiego, doskonale brzmiące Wariacje Woytowicza i oryginalna Cantata Ecclesiastica Kondrackiego nie miały odpowiedników w utworach kompozytorów obcych. To są poważne i wartościowe pozycje muzyczne.

Wykonane również było natchnione dzieło Szymanowskiego—Stabat Mater, oraz piękna kantata Wiechowicza pt. «Romantyczność».

W ramach imprez festiwalowych odbył się w kościele Mariackim w Krakowie koncert poświęcony dawnej muzyce polskiej w wykonaniu chóru katedry poznańskiej i zespołu instrumentalnego, oraz w Warszawie zorganizowano przedstawienie baletowe, na które się złożyły: Kondrackiego Baśń krakowska, Szymanowskiego Harnasie i Palestra Pieśń o ziemi. W jednym i w drugim wypadku można było czym się pochwalić wobec gości zagranicznych.

Olbrzymi program festiwalowy wykonany został w większej części siła-

mi polskimi. Szczególnie odpowiedzialne zadanie miały orkiestry: Filharmonii warszawskiej i Polskiego Radia. Przed pulpitem dyrygenckim kolejno stawali dyrygenci polscy i zagraniczni.

Przy organizowaniu festiwalu warszawskiego wiele włożono wysiłków i rzetelnej pracy. Skutki tego rodzaju imprez są z natury rzeczy mało uchwytne i mało sprawdzalne. Podobno goście zagraniczni wyjechali z Polski pod wielkim wrażeniem wartości ogólnej polskiej kultury, a specjalnie kultury muzycznej. Jednak to coś znaczy!

Z ORMUZU

W kwietniu i maju plan objazdów ORMUZu obejmował: Gostynin, Płock, Radom, i Solec n/Wisłą — I. Cywińska, W. Myszkowski, K. Bogacka; Łomżę i Ostrołękę — A. Szlemińska, S. Jarzębski, N. Hornowska, M. Stroiński (prelekcja); Krzemieniec i Łuck — W. Małcużyński, Łowicz — Z. Adamska, E. Bender; Łódź i Zgierz — J. Draże, M. Zabejda-Sumicki, Pruszków — I. Cywińska, E. Bender, W. Myszkowski, S. Jarzębski, S. Staniewicz, M. Stroiński.

W Warszawie 15, 16 i 17 maja odbędą się 3 audycje w Filharmonii poświęcone Chopinowi (Sonata b, Scherzo cis, Nokturn c) w wykonaniu Małcużyńskiego. Program objaśni J. Iwaszkiewicz. Programy innych audycji: w gimnazjach: «Bach - Haendel», w liceach: Postęp w szukaniu nowych środków wypowiedzenia się muzycznego, Muzyka «poważna» i «lekka», Muzyka «mechaniczna» i «żywa».

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY

— Sprawozdawcy miesięcznika «Muzyka Polska» donoszą ze wszystkich niemal większych miast Polski, iż ruch koncertowy sezonu bieżącego jest znacznie większy od lat poprzednich, że frekwencja na koncertach wszędzie wzrasta. Jest to objaw znamienny i dla miłośników muzyki pocieszający.

— **W Bydgoszczy** zorganizowano w sezonie bieżącym stałe **koncerty popularne dla mas pracowniczych.** Powodzenie tych koncertów jest olbrzymie. Przeciętna frekwencja wynosi 1000 osób na każdym koncercie. Piękna inicjatywa Bydgoszczy powinna znaleźć naśladowców w innych miastach.

— W czasie **Dni Krakowa** (4 — 23 czerwca) odbędzie się w tym mieście kilka bardzo ciekawych imprez muzycznych: wieczory szopenowskie w salach Zamku Wawelskiego, kon-

cert chórów na dziedzińcu Wawelskim, koncerty Orkiestry Polskiego Radia i in.

Gnieźnieński chór katedralny uroczyście obchodził 25-lecie swego istnienia, a jednocześnie i 25-lecie pracy muzycznej swego zasłużonego dyrygenta ks. St. Tłoczyńskiego.–

— Warszawskie miejskie koła śpiewacze wykonały pod dyr. T. Czudowskiego, na Wielkoczwartkowym koncercie Filharmonii warszawskiej, nie dawno odnalezione **oratorium Elsnera** (nauczyciela Chopina) «Męka Pana Naszego Jezusa Chrystusa». Utwór ten jest ciekawym i pięknym dokumentem polskiej muzyki początków wieku XIX.

— Dn. 30 marca odbył się w sali warszawskiego Konserwatorium **recital** fortepianowy **Witolda Małcużyńskiego**. Krytyka entuzjastycznie przyjęła występ tego wybitnego, młodego polskiego pianisty. Obecnie Mułcużyński koncertuje za granicą (Węgry, Łotwa, Litwa).

— Wkrótce mają ukazać się w wydaniu angielskim **Pamiętniki Paderewskiego.**

— Tegoroczne **kursy Muzycznego Ogniska Wakacyjnego Liceum Krzemienieckiego** rozpoczną się dn. 4 lipca i trwać będą do 5 sierpnia. Zgłoszenia na kursy śpiewu przyjmuje Sekretariat M. O. W.: Warszawa, Szkolna 8, m. 10.

— Suprintendent Teatru **La Scala w Mediolanie** zdecydował utworzyć przy tym teatrze szkołę śpiewu, przygotowującą młodych adeptów do sztuki operowej.

Mediolańska Opera La Scala niedawno wystawiła operę «Maiguerite de Cortone» skomponowaną przez ks. L. Refici. Jest to już druga opera kompozytora–księdza, wystawiona przez La Scalę. Treść opery-religijna.

Opera w Antwerpii czyni przygotowania do wystawienia baletu L. Różyckiego «Pan Twardowski», który ma się tam ukazać jeszcze w bieżącym sezonie.

Interesująco zapowiada się tegoroczny festiwal muzyczny w Lucernie (Szwajcaria). Udział w nim przyrzekli m. in. Paderewski, Toscanini, Rachmaninow i ks. Perosi z chórem kaplicy Sykstyńskiej. Toscanini będzie dyrygował «Requiem» Verdiego, które zostanie wykonane w katedrze.

— W bibliotece miejskiej w Catanie (Italia) znaleziono kompozycję wokalną **Gallus Cantavit**, którą skomponował **Vincenzo Bellini** mając lat... 7.

— W Chinach w katedrze w Jen-czou-fu misjonarze zainstalowali wielkie organy, dostosowane do tamtejszych warunków klimatycznych.

redagowana przez Br. Rutkowskiego ukazuje się każdego miesiąca (za wyjątkiem miesięcy wakacyjnych)

GAZETKA MUZYCZNA

jest dozwolona pismem Min. W. R. i O. P. z dn. 9. IX, 38 r, do bibliotek uczniowskich.

Prenumerata—tylko roczna—wynosi zł. 3.— (od października do października) lecz zamawiający ponad 4 prenumeraty otrzymuje bezpłatnie drugie tyle numerów, t. zn. np. już za 15 zł. otrzymuje nie 5 lecz 10 kompletów numerów, za 18—12 i t. d. Pojedyńczy numer kosztuje 50 gr.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:

Warszawa, Mazowiecka 7 m. 22. Telefon nr. 218-16.
Konto w P. K. O. 18.670. Tow. Wyd. Muzyki Polskiej.

WYDAWCA: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ WARSZAWA. REDAKTOR: BRONISŁAW RUTKOWSKI

DRUK DOŚW. PRACOWNI GRAFICZNEJ SALEZ. SZKOŁY RZEMIOSŁ WARSZAWA, LIPOWA 14.